L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

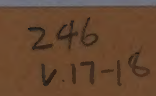
REVUE TRIMESTRIELLE D'ART SACRÉ
PUBLIÉE PAR LES BÉNÉDICTINS
DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ



CINQ ARTISTES FRANÇAIS AU SERVICE DU SANCTUAIRE

PAR LE R.P. RÉGAMEY, O.P.

N°1 XVIIE ANNÉE 1948



JEAN HEBERT-STEVENS

Piéta, 1921.



PAULINE PEUGNIEZ

Sur la couverture: « *Cause de notre joie* ». *Tapisserie d'Aubusson, 1925.*
(Photo Roseman)

Ci-contre: « *Hôtes au couvent* » *(Salon d'Automne, 1921).*

CINQ ARTISTES FRANÇAIS AU SERVICE DU SANCTUAIRE

PAR LE R.P. REGAMEY, O.P.

La charité est une chose encore plus belle que le talent. D'ailleurs l'une profite à l'autre: si vous avez bon cœur cela se verra dans vos œuvres.

Corot

Voici qu'autour de moi le ciel et la terre et tout ce qui est en eux me disent de T'aimer.

S. Augustin (Confessions, L. X, c. 6)

Au soir de la vie, vous serez jugés sur l'amour.

S. Jean de la Croix

Texte de l'image mortuaire de Jean Hébert-Stevens, † 7 mars 1943.



Ne nous montons pas la tête. On ne peut pas sérieusement parler d'une renaissance des arts religieux. Il faudrait pour cela que les commandes fussent faites aux artistes dignes de les recevoir: le plus grand nombre vont à des marchands détestables. Il faudrait que fût partout répandu ce sens des valeurs essentielles de l'art que retrouvent — péniblement, partiellement — les meilleurs: la plupart des artistes ne paraissent même pas se douter qu'elles existent. Il faudrait... Les artistes que nous allons présenter nous font comprendre certaines de ces valeurs, quelques-unes des plus méconnues. Parmi ceux que la leçon de Maurice Denis et de Desvallières a stimulés, orientés, ils forment un groupe caractérisé, où l'on cultive de bien rares, de bien nécessaires vertus.
Pour les faire aimer comme ils le méritent, dire ce qu'on leur doit et ce qu'on peut attendre d'eux et, par là même — notre naïveté va jusqu'à l'espérer — leur attirer de ces commandes qui s'égarent d'une façon si lamentable, le mieux encore est de leur consacrer une notice précise, à la façon des dictionnaires.

JEAN HEBERT-STEVENS ET PAULINE PEUGNIEZ

Le chef de la famille était Jean Hébert-Stevens, né le 27 juillet 1888 et mort le 7 mars 1943. En l'absence des revues d'art, qui ne paraissaient pas sous l'occupation, il n'a pas reçu l'hommage qui lui était dû.
Il était le petit-neveu d'Alfred Stevens, le peintre belge « très parisien », le fils d'un peintre rouennais. Il perdit sa mère à douze ans, son père à seize. Il eut une jeunesse triste, solitaire. Il se forma tout seul. Quiconque l'a connu s'en étonne, car il ne semblait avoir ni les lacunes du savoir, ni les étrangetés dans le jugement dont pâtissent d'habitude ceux qui n'ont pas reçu, grâce à une formation normale, des habitudes d'esprit régulières. Il donnait au contraire à quiconque l'approchait — et ceci à un degré rare parmi les peintres — l'impression d'une large, haute et fine culture, d'une ouverture intelligente à toutes choses. Il était admirablement *noble*. Ses gestes étaient d'un chevalier. Jeune, n'allait-il pas, à la nuit tombante, déposer des fleurs sur le seuil de Barrès, à Neuilly ? Son visage dans la mort ne fut-il pas celui qu'on imagine à saint Georges, ou

à Bayard, et ne semblait-il pas éterniser ses dernières paroles: « La vie m'a donné plus de joie que je n'en attendais. Laisse-moi m'en aller face à la mort. Je m'en vais heureux. »
Il entra à l'Ecole des Beaux-Arts vers dix-huit ans. Il travailla aussi à l'atelier Julian, où il connut Roger de la Fresnaye et Paul Vera. Il fit la connaissance de Pauline Peugniez à l'Ecole, prenant part ensemble et sans grand espoir aux secondes épreuves du concours de Rome: il avait été admis second à l'esquisse, elle vingtième, c'est-à-dire (précise-t-elle) dernière. Ils s'épousèrent en 1915.

Elle était née à Amiens. Son père, chirurgien, fut directeur de l'Ecole de Médecine, homme du monde d'une grande distinction et fort amoureux de la vie de bohême. Il faisait pour son goût une peinture assez naïve, admirait Paul Baudry, Carolus Duran, Detaille, Bouguereau, et n'apprécia jamais la peinture de sa fille. Celle-ci était élève d'Humbert.

Elle composa, pour le prix Chenavard, une grande peinture, « Cause de notre joie », qui, loin de lui valoir le prix, fit un petit scandale à l'Ecole et fut refusée au Salon des Artistes Français. Maurice Denis, qui figurait pour la première fois dans le jury de l'Ecole, lui écrivit, pour lui dire sa sympathie et pour lui demander d'envoyer le tableau au Salon de la Société Nationale: il y organisait avec Desvallières une section d'art religieux. Des critiques comme Vaudoyer et Jacques-Emile Blanche apprécièrent chaleureusement cette œuvre.

Si nous en jugeons d'après la photographie de la tapisserie qui fut exécutée peu après chez Braquenié, à Aubusson, les qualités de Pauline Peugniez sont déjà épanouies et sûres d'elles-mêmes dans cette composition charmante. « Charmant » est le qualificatif qui vient spontanément à propos des œuvres de Mme Peugniez, mais il ne faut pas l'entendre en un sens faible. Etre si *vraie* dans la féminité, dans la tendresse, dans la piété, c'est répandre un charme d'un prix infini, quand on a de tels dons de peintre. Dès ce début, Pauline Peugniez peignait ce qui plaît à une âme fraîche: les enfants — qui, dans son foyer, commençaient à se multiplier, à pousser —, les fleurs, les fruits, les choses de la campagne, l'ombre et la lumière, un geste affectueux, s'amusant à des détails, comme un chapeau qui fait drôle, un petit lapin, une palissade à contre-jour et l'ombre zébrée qu'elle porte sur le sol, une robe à carreaux, que sais-je ? Tout cela joue, s'arrange en une composition souple où l'air circule, et tout est peint de couleurs vives. Je pourrais nommer telle ou telle femme peintre qui se plaît aussi aux choses enfantines dans les sujets religieux, mais elle n'arrive qu'à une indigne puérilité. Pauline Peugniez a un sens monumental. Surtout il y a chez elle une *qualité* de sensibilité picturale qui certainement la fera mettre par la postérité sur le même rang que Berthe Morizot. Je rapproche les deux artistes, parce que je les crois comparables par la maîtrise de dons féminins, exquis à ce degré, insupportables sans maîtrise. Mais Berthe Morizot s'est tenue dans une gamme grise, dans la suite immédiate de l'impressionnisme, tandis que Pauline Peugniez a osé des accords de tons éclatants; il lui est même arrivé de les porter à saturation et d'oser des rapports audacieux, sûrs comme ceux de Bonnard; elle a toujours construit fortement ses œuvres, et elle a profité, en les assimilant avec liberté, des recherches post-cézanniennes.

La parenté de « Causa nostræ laetitiæ » avec les meilleurs Denis de cette veine, par exemple « La Vierge à l'école » du musée de Bruxelles, est évidente. Un des services insignes que Denis a rendus à l'art religieux a été de lui faire retrouver cette vérité familière, quotidienne, cordiale, alliée au sens du style et de la grandeur, cette poésie que Francis Jammes exprimait alors par des mots. Plus profondément, Denis a fait comprendre que les sujets religieux et même, en bien des cas, la décoration des églises, demandaient — plus encore que les autres sujets religieux et que les autres convenances artistiques — des peintures donnant l'impression délicieuse des bouquets, des scènes de la nature les plus fraîches. Je dis que cela est profond, car c'est un des aspects chrétiens de l'adage selon lequel « l'art imite la nature ». Cet adage ne signifie pas que l'on doive copier ce qui se voit, mais que l'artiste doit faire passer dans ses œuvres les qualités d'ordre, de mesure, d'audace, de charme, que la nature met en ses opérations. Le chrétien s'y plaira d'autant plus qu'il contemple dans les choses de la nature des œuvres de Dieu qui n'ont pas péché, et que l'instinct du paradis l'accorde mystérieusement avec elles. Voilà un sens qui paraît en voie de se perdre à nouveau dans les arts, sous l'effet du tragique moderne et sous d'autres influences desséchantes. C'est un sens évangélique. De tous les artistes qui ont tenté de rénover les arts religieux à la suite de Denis, Pauline Peugniez a certainement le mieux compris l'œuvre religieuse en cette ligne.

Denis avait, avec Desvallières, fondé les Ateliers d'Art Sacré dès le début de 1919. Jean Hébert-Stevens et Pauline Peugniez fréquentèrent ce milieu si vivant, firent partie de cette équipe qui donnait de telles espérances et qui, effectivement, aurait accompli une première renaissance des arts religieux, si le public ecclésiastique lui avait fait les nombreuses commandes auxquelles elle s'attendait à bon droit. C'était pour l'art religieux moderne un printemps. Denis sortait d'une solitude de trente années. Il recevait enfin quelques murs à peindre dans des églises, il s'associait pour ces tâches ses « compagnons ». C'est dans cette émulation et cette vive espérance que les deux époux exécutèrent leurs premières œuvres. La principale de Jean Hébert-Stevens fut une grande *Piéta* (1921) que l'on a pu revoir à la rétrospective organisée en son honneur, par le Salon d'Automne en 1945. L'œuvre est aussi austère, aussi heurtée, aussi tragique que la peinture de Mme Peugniez était aimable et fleurie. Dès cette époque, sous les influences combinées de Denis et du cubisme, on parlait beaucoup de « disciplines ».

*

Entre autres disciplines, celles qu'imposaient les techniques étaient des plus salutaires. On a entrevu que Pauline Peugniez contribua à la rénovation de la tapisserie. « L'Ile heureuse » — bien différente de celle, alors célèbre, qu'avait peinte Albert Besnard: en celle de notre artiste trônait la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus — d'autres œuvres aussi dociles aux exigences de la belle matière suivirent « Causa nostræ laetitiæ ». Au moment où nous écrivons, quatre grandes tapisseries de Mme Peugniez sont sur métier aux Gobelins et deux, également commandées par l'Etat, à Aubusson. Le rôle de Mme Peugniez est grand, et trop peu connu, dans l'actuelle renaissance de la tapisserie. Cet art, converti de la virtuosité vaine qui en faisait, à la fin du siècle dernier, un luxe princier, devrait retrouver dans l'église le rôle qu'il y joua du XIVe au XVIIIe siècle: celui d'une décoration occasionnelle, pour les fêtes. Il n'est pas d'artiste qui paraisse plus apte que Mme Peugniez à tendre dans les nefs ce décor de joie et de poésie. Mais revenons aux

années 20. Alors, à Hébert-Stevens et à sa femme, le champ privilégié qui s'ouvrait était celui du vitrail.
Le goût du vitrail vint à Jean Hébert-Stevens en voyant des vitraux d'un jeune élève et « compagnon » des Ateliers, Pierre Couturier — on reconnaît sans doute l'actuel Père Marie-Alain Couturier —, vitraux exécutés par Marguerite Huré pour l'église de Domèvre-sur-Vezouze, en 1924. Hébert était frappé par les efforts qui se perdent à des œuvres sans destination, tandis que les monuments sont livrés à des commerçants odieux. Il avait une âme d'artisan de la vieille France. Il acheta des verres et du plomb, il trouva sur les quais un petit traité du vitrail par Gaudin, le père, et il se lança, échangeant avec ses amis des réflexions sur leurs diverses expériences. La chapelle du Village français à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs de 1925 montra un vitrail exécuté par lui d'après Denis, deux d'après Desvallières, ainsi qu'une *Jeanne d'Arc* et un *Saint Michel* d'après ses cartons, de part et d'autre d'un vitrail de Pierre Couturier. A cette époque, il travailla souvent avec un autre « compagnon » des Ateliers, Rinuy, notamment pour l'église de Hangard, dans la Somme, pour celle de Canehan (Seine inférieure) et pour la chapelle du Château d'Etoquigny (même département).
Avec le recul du temps, certaines de ces œuvres nous paraissent assez incertaines et nous semblent relever encore de la conception du vitrail en honneur au début de ce siècle. Les éléments de la composition ne sont pas encore répartis d'une façon assez homogène sur toute la surface. Il y a beaucoup de vides. Les morceaux de verres sont énormes pour de petits vitraux. Les plombs coupent durement les formes. Les personnages se livrent à des actions trop complexes, et ces actions les lient entre eux en toutes sortes de sens qui ne se concertent pas toujours et qui ne sont pas dans le plan de la fenêtre. Le dessin est parfois sec, coupant, heurté. Il est intéressant de saisir sur le vif combien les meilleurs artistes de cette époque tâtonnaient pour retrouver les lois essentielles de leur art. Un nombre infime d'entre eux, hélas! y sont arrivés.
Un petit vitrail exécuté pour l'église de Béthancourt, dans la Somme, en 1927, me semble important, parce que la discipline du vitrail y est enfin comprise d'une façon parfaite. Un tachisme franc, un aspect de grande image, une large place faite à la bordure, et celle-ci liée de multiples façons au sujet principal, une répartition de l'intérêt égale sur toute la surface du vitrail, une plus petite proportion des figures, qui demeurent bien dans le plan, de jolis éléments de détail qui mettent de la variété, qui sont significatifs selon le sujet et qui jouent avec sensibilité pour l'œil: le verrier est maître en son art. Il est laborieusement arrivé au point où se trouvaient, pour ainsi dire en naissant, les plus humbles verriers de village, jusque vers le milieu du siècle dernier, époque où le sens de ces choses s'est perdu, sous l'action conjuguée des écoles d'art et des fabriques de vitraux.
Alors commence l'époque des grands ensembles. Il faut citer les vitraux de Plessis-Rozainvilliers (Somme), de Vouel et de Condren (Aisne), mais Hébert-Stevens demeurera le verrier de Douaumont, de la chapelle des Missions et de Roye. Les vitraux de l'ossuaire de Douaumont furent faits en 1928 d'après les cartons de Georges Desvallières; Hébert-Stevens en fut le seul exécutant. Pour la chapelle des Missions (1930), aujourd'hui église paroissiale à Epinay-sur-Seine, son projet fut le premier choisi par le jury et, en second, Barillet et Valentine Reyre; celle-ci fit exécuter son carton par Marguerite Huré. C'est un des ensembles les plus remarquables de vitraux modernes. La maîtrise d'Hébert-Stevens éclate dans ces grandes verrières bien homogènes, d'une couleur harmonieuse et vive. De toute évidence, ils procèdent de la volonté (qui devrait toujours être celle des verriers, et qui est si rarement la leur) de rendre reposante, pure, l'atmosphère intérieure de l'église, en l'animant. Quant aux vitraux de Roye, commencés en 1929 et poursuivis jusqu'à la guerre, c'était la grande œuvre d'Hébert-Stevens, qui eut la douleur d'en apprendre l'anéantissement en 1940, alors qu'il se savait trop atteint dans sa santé pour espérer les refaire. Quelques verrières seulement n'étaient pas posées lors de la catastrophe et y ont de ce fait échappé.
Nous allions omettre la fenêtre, composée de deux lancettes et d'une rose, qu'Hébert-Stevens fit en 1936 pour la nef de Notre-Dame de Paris: *Sainte Radegonde* et *Saint Martin*, avec ce verset du Credo: *Est né de la Vierge Marie*. On sait que les vitraux de Notre-Dame, montrés en 1937 et 1938 au Pavillon pontifical de l'Exposition, devenu ensuite « Pavillon marial », puis mis en place en 1939, étaient de valeur fort inégale et exigeaient au moins des retouches, mais dans l'ensemble faisaient un très bel effet; la sublime nef, dont nous ne sentons pas bien la beauté, tant les verrières du XIXe siècle la rendent lugubre, commençait à revivre. Il faut espérer qu'on ne tardera pas à remettre définitivement ces vitraux, après corrections, et que l'on poursuivra l'œuvre dans le chœur et dans les fenêtres inférieures, mais en ne s'adressant cette fois qu'aux meilleurs verriers. La fenêtre d'Hébert-Stevens sera une des plus nobles, des plus chantantes. Ces qualités de distinction et ce sens musical de la couleur apparaîtront comme la marque de ce verrier: ils donneront toujours une bien opportune leçon aux artistes dont la tâche est de créer l'atmosphère d'une église ancienne.
Les vitraux de Roye, ceux de Notre-Dame, et la plupart des autres, dans les années qui ont précédé la guerre, étaient le fruit de la collaboration de Jean Hébert-Stevens et de Pauline Peugniez. La part de celle-ci alla en croissant dans l'œuvre commune. Les caprices de la sensibilité y jouaient un grand rôle. Chaque verrière faisait l'objet d'une quinzaine de maquettes, tout à fait différentes les unes des autres. Sur chaque thème, en chacun des cas, il y a tant de possibilités! Même durant l'exécution, tout, quelquefois, était remis en question. La difficulté du travail fait de verve est dans la tyrannie des trouvailles, qui n'admettent pas de n'être pas mises en œuvre. Elles sont imprévisibles, fantasques, parfois contradictoires. Des artistes au discernement sûr comme ceux-là peuvent bien retenir quelque chose de l'une d'elles pour l'intégrer à un nouveau parti, soudain aperçu, ou revenir à une conception abandonnée en la traitant selon une vision nouvelle. Mais, quant au principal, leurs trouvailles s'éliminent, et ils ne sont pas absolument certains que telle idée est la meilleure. La sensibilité se fait toujours plus exigeante, irritable. Du moins la qualité de ce qu'elle découvre de meilleur lui apparaît-elle d'une façon toujours plus sûre, et le meilleur est-il plus souvent exquis.
Le talent des deux artistes s'épanouissait en tous sens. Mme Peugniez décorait à fresque des murailles: l'une à la chapelle des Missions, une autre dans l'église du Saint-Esprit, une à la section de l'Enfance du Pavillon pontifical, et, dans cette même exposition de 1937, une au Pavillon de la Solidarité, en l'honneur de saint Vincent de Paul. Elle composait, vers 1936, une crêche en bois découpé pour le petit collège de Sainte Croix de Neuilly. Elle faisait des tapisseries. Hébert-Stevens et elle organisaient au Petit-Palais des Champs-Elysées, juste avant la guerre, une exposition de vitraux et de tapisseries. Ils avaient le

souci de faire faire des vitraux à des peintres. Hébert-Stevens exécutait trois petits vitraux d'après des peintures de Rouault, sous la direction exigeante du maître. Il disait: « Quand on fait un Rouault, on s'aperçoit que ce qu'on fait de son propre cru n'est pas grand' chose». Nous rapportons le mot, parce que cette modestie honore l'artiste, et aussi parce que l'on sent combien, grâce à cette modestie qui facilitait la compréhension, l'équipe recevait un nouvel enrichissement du fait d'être associée à la création du plus grand maître religieux contemporain. A cette enfance souveraine qu'est le génie dans les arts, à l'enfance où le talent se replonge pour retrouver sa fraîcheur, s'ajoutait l'apport des enfants, nés, élevés, dans ce constant souci du chant que doivent faire les couleurs. Un petit monde d'enfants jouait dans les peintures de Mme Peugniez; au vernissage des expositions, on le voyait au naturel, et il avait l'air échappé des tableaux de leur maman. Dès l'âge de cinq ans, la plus petite, Nanie, calquait des choses de sa mère, y mettait des taches de couleurs, si justes et si charmantes, que l'artiste s'en inspirait. A treize ans l'aînée, Adeline, réalisait des maquettes à la demande de sa mère, qui pensait toujours que les autres faisaient mieux qu'elle et qui en recevait des idées merveilleuses. Adeline fit ses deux premiers vitraux en 1938. Mme Peugniez en exécuta le dessin, mais les esquisses étaient d'Adeline, qui choisit les verres et les peignit en partie.

Sans doute faut-il ouvrir ici une petite parenthèse. En effet, ceux qui savent que l'art du vitrail n'est pas celui de la peinture sur verre croient parfois qu'il est donc contraire au caractère de cet art de repeindre les verres. Il est bien vrai que peinture sur verre et vitrail sont deux arts très différents, et voilà une de ces vérités élémentaires que l'académisme avait fait méconnaître. Mais les verres juxtaposés sans être du tout retouchés et modulés à la grisaille font le plus souvent un assemblage simpliste, cru, vulgaire. On ne l'a admis à aucune époque, avant la barbarie trop fréquente aujourd'hui sous prétexte de « moderne ». Il faut surtout assurer des liaisons entre des verres voisins, dont les tons se heurteraient. On peut discuter sur le plus ou moins de ces retouches et de ces « modulations » que l'on fait subir au verres de couleurs diverses, et qui sont tout autre chose que la peinture exécutée sur des feuilles de verre blanc. Hébert-Stevens et Pauline Peugniez ont beaucoup varié en cela, selon les époques et aussi selon les cas. Mais, poussés par leur instinct, observant beaucoup les vieux vitraux, réfléchissant sur les impressions qu'ils ressentaient de leurs propres œuvres et de celles de leurs confrères, ils étaient arrivés à un métier fort complexe.

Adeline avait grandi au milieu de ces recherches. Elle profitait d'un acquis de moyens techniques et de certitudes que ses parents avaient dû retrouver. Tout naturellement, son œuvre se dégageait de celle dont elle procédait. Et voici qu'il lui arriva la même aventure qu'à sa mère: elle épousa un peintre.

PAUL BONY ET ADELINE HEBERT - STEVENS

Paul Bony est né au Mans en 1911, mais il est aux trois-quarts normand et les Bony étaient francs-comtois. Son grand père et son père étaient professeurs d'histoire. Son père s'intéressait beaucoup à l'histoire de l'art et son frère Jean a fourni déjà une assez belle carrière en cette voie. Du côté maternel, à Alençon, tout le monde était musicien. Il est important que ce soit de ce fond de vieille et diverse culture qu'aient poussé les vocations artistiques de Paul Bony, puis de son jeune frère Jacques.

Tout jeune, Paul ne pensait d'abord qu'à l'histoire. Mais lorsqu'il fut en première et en philosophie, assez brusquement, il découvrit l'art contemporain, et rien d'autre n'exista plus pour lui. En peinture, ses premières grandes admirations furent Rouault et Dufresne, beaucoup aussi Matisse et Legueult, et les cubistes. Un grand désir de synthèse le faisait aller vers Dufresne, en qui le touchait l'alliance des qualités décoratives et d'un clair-obscur pathétique. Quant à la sculpture, tout en sentant la grandeur de Maillol et de Despiau, il allait aux Bourdelle monumentaux et à Zadkine. Durant ses classes de latin, il feuilletait Le Corbusier. Il vit Saint-Louis de Vincennes, le Raincy, et il n'y eut plus que l'architecture. Mais il croyait qu'elle exigeait beaucoup de mathématiques et s'orienta dans un autre sens. Sur le conseil de Louis Barillet, il entra à l'école des Arts appliqués. Il y eut deux bons professeurs, Claude et Marret. Le souci qui le dominait était de retrouver la tradition monumentale, tout en obéissant à un certain goût du baroque.

Il connut Hébert-Stevens par hasard. En 1934, à l'exposition annuelle d'art religieux des *Cahiers catholiques*, il envoya des projets de mosaïques et de vitraux; Mme Peugniez les remarqua et dit: « Ce jeune homme est doué pour le vitrail ». A l'école, tout le monde déclarait: « Il fait du vitrail », parce qu'il cernait les formes d'un gros trait noir. Au retour du service militaire, il travailla dans l'atelier Hébert-Stevens. Il traversa alors une période de schématisme dur. J'ai encore un cliché de projection que j'ai fait faire d'après une *Flagellation* de lui, volet d'un triptyque de 1935, dont je me servais avant la guerre (sans nommer l'auteur) pour illustrer une conférence sur « Les obstacles à un renouveau de l'art chrétien »; j'y voyais un exemple d'une certaine inhumanité, effet d'une recherche plastique trop indifférente aux exigences de l'âme chrétienne; cette recherche, du reste, me paraissait trop *a priori*, je veux dire que la stylisation me semblait trop systématique, au lieu d'être, comme le souci d'un art vraiment *incarné* y invite, inspirée par une émotion de nature. Je crois que Paul Bony pense de la sorte aujourd'hui. Mais sans doute est-il bon — dans nos temps où l'on trouve difficilement sa voie entre des excès, au lieu de pouvoir, dès le départ, suivre un développement harmonieux, comme aux époques où un terrain sain et un climat serein existaient pour la plante artistique — il est bon de passer par de telles expériences. Il est particulièrement heureux que ce soit un excès de discipline qui ait marqué le début d'un décorateur, lequel doit être l'homme d'une discipline, et le début d'un artiste sensible, qui risquerait de se livrer au seul caprice et de tomber dans la facilité. Du reste, cet excès fut suivi du contraire. « La famille, me dit Paul Bony, a calmé mes audaces trop systématiques. J'ai traversé une période de douceur. Je ne pensais qu'à Adeline, et ça se traduisait par des peintures aux tons timides, aux valeurs proches, aux passages un peu cotonneux ». Ils ne se marièrent qu'en décembre 1943. Je n'ai pas l'impression que, durant ces années où les deux artistes travaillèrent l'un auprès de l'autre, les œuvres de Paul Bony devinrent « cotonneuses ». Ce qui est vrai, c'est qu'elles s'humanisèrent et se mirent à chanter.

Ce *chant* de la couleur, qui vient du cœur et parle au cœur, ce souci de Mme Peugniez, qu'elle communiqua à son mari et à sa fille, devint celui de Paul Bony. Mais ce chant s'éleva des

verrières et des fresques du jeune homme avec un accent non seulement viril mais âpre. Dans les œuvres d'Adeline aussi, l'on sent par rapport à celles de ses parents la différence des générations. L'art de Pauline Peugniez est la dernière fleur d'une civilisation heureuse. Dans les vieilles maisons et les jardins de nos provinces françaises, on a connu jusqu'à la guerre de 1914, on a cru retrouver dans les années qui ont suivi la victoire de 1918, une douceur de vivre. Elle s'accordait facilement avec la douceur qui est dans le Cœur de Jésus. De cette facilité nous médisons à la légère aujourd'hui; certes, il arrivait qu'il n'y eût là qu'un laisser-aller superficiel; mais ceux d'entre nous qui s'éveillèrent alors aux valeurs humaines et à la vie chrétienne ont bien senti que cette douceur pouvait être d'une qualité très rare, et sa facilité, l'aisance que confère une profonde vertu. Ainsi en fut-il chez Maurice Denis quand il ne se satisfaisait pas à trop bon marché, ainsi en est-il chez Pauline Peugniez. Mais les temps sont devenus trop durs. Dès le début, la peinture d'Adeline était grave. Du reste, les deux générations, celle de Mme Peugniez et de son mari d'une part, et d'autre part celle de Paul Bony et d'Adeline, connurent dans leur période de formation, de premier développement, un climat proprement pictural aussi différent que le climat moral. Il ne saurait être question de décrire ici ce climat des années qui ont précédé immédiatement la guerre. Rappelons-en seulement trois ou quatre caractères: le cubisme avait développé ses conséquences; aux choses fleuries qui exerçaient encore une telle séduction vers 1920 (Denis, Roussel, Vuillard, Bonnard), s'étaient de plus en plus substitué des œuvres sombres et boueuses (Vlaminck, Segonzac, Othon Friesz); Rouault invitait à un art direct, intense, naïf, libéré de tous les charmes convenus, exaltant l'essentiel à la façon des peintres romans. Adeline et Paul Bony écoutaient et lisaient beaucoup Focillon (ils firent la licence de l'Institut d'Art et d'Archéologie). Adeline avait, dès son tout jeune âge, beaucoup aimé Rembrandt. Des influences diverses et très fortes les engageaient donc à un art plus austère, plus construit aussi, dont le charme n'exclurait ni certaines violences, ni un accent pathétique. Chez elle, cependant, se manifesterait aussi une certaine note de rêve, de mystère, et comme un romanesque spirituel qu'elle aimait chez La Patellière et dans le *Grand Meaulnes*. Elle fut fort sensible aussi au romantisme du Père Couturier.

Leurs deux œuvres s'élaborèrent parallèlement, en une parenté évidente et d'intimes échanges, mais — au contraire de ce qu'avaient fait Hébert-Stevens et Pauline Peugniez — sans qu'aucun des deux n'apportât à l'autre une véritable collaboration. Le premier vitrail de Paul Bony date de 1935. A l'Exposition de 1937, il montrait une *Pentecôte* et un *Saint François recevant les stigmates*, mais son premier vitrail d'une grande dimension fut en 1937-1938, un *Arbre de Jessé* dans le chœur flamboyant de Roye. (Il a été refait après destruction, ainsi que toutes les autres fenêtres de ce chœur, en 1941-1942). Adeline commença, nous l'avons dit, par apporter sa part aux œuvres de ses parents, particulièrement au grand *Saint Rieul* de la cathédrale de Senlis, au chœur de Roye. Le premier vitrail qui fût tout à fait d'elle est une *Crucifixion* pour la Grande Chartreuse, où il y a plus de clair-obscur que dans les œuvres de ses parents, une qualité moins « décorative » et plus « peinture ». En 1941-1942, Pauline Peugniez, Paul Bony et Adeline exécutèrent chacun deux vitraux pour l'église Saint-Médard, à Paris. Les deux époux se partagèrent de même les verrières de l'église de Creil (1942-1947), celles du chœur de la chapelle du collège Saint-Vincent, à Rennes (1946), celles de l'église d'Omméel, dans l'Orne (1947), faisant alterner leurs fenêtres. Paul Bony réalisa seul un ensemble de dix vitraux à l'Adoration de Séez, avec quatre grandes fresques et un chemin de croix à fresque (1942-1945), quatre fresques à la Providence de Séez (1944-1945), les vitraux du Carmel d'Alençon (1943), un ensemble de vitraux à Saint-Paul de Vitry-sur-Seine (1944-1947), tous les vitraux de l'église de Chanu, dans l'Orne (1945-1947). A l'église de Beauchêne, dans l'Orne, une part revint non seulement à Adeline, mais aussi à Jacques (1945). Adeline fit seule le beau grand vitrail doré de la chapelle Saint-André de l'église Saint-Eustache, à Paris, pour la corporation des charcutiers (1943), sept grandes verrières représentant la vie du Christ avec, en parallèle, comme en une sorte de prédelle, la vie de la religieuse, à Briouze, dans l'Orne (1946-1947), des chasubles et des chapes, des lithographies, des images, même une sculpture, peinte et vernissée, représentant Notre-Dame de la route [1].

Car le souple talent de ces artistes aime à passer d'une technique à l'autre. Il sent au plus haut point le caractère de *jeu* qui est celui de l'art. Mme Peugniez, dont nous avons dit qu'elle fait de la peinture, de la tapisserie, du vitrail, a exposé au Salon de l'Imagerie, en 1945, un vaste et joyeux reposoir pour le Saint Sacrement, comportant des colonnes avec des guirlandes et une statue de la Sainte Vierge qu'elle fit en collaboration avec Jacques Bony. Elle fit aussi ces derniers temps une fresque représentant trois sacrements, dans le transept de l'église Saint-Ferdinand-des-Ternes, des bannières, des images, et une série de gouaches racontant la vie de la Sainte Vierge, pour composer un film catéchistique. La plupart des autres films de cette série sont médiocres ou même détestables ; celui de Mme Peugniez est un enchantement; il aurait de quoi ravir les enfants, leur révéler le monde des couleurs et la qualité spirituelle propre aux couleurs, si les grandes personnes n'étaient pas insensibles à tant de charmes, au point de les en détourner pour leur vanter ce qui est vulgaire.

Quant à Paul Bony, il faut citer de lui l'important ensemble qu'il ordonna au Salon de l'Imagerie de 1944 autour d'un autel de Jouve, faisant deux grandes statues polychromes d'un goût fort baroque et d'une sûre construction. Il fit des décors de théâtre pour Dullin (*Mamouret* et *les Amants de Galice*), un décor et des costumes pour l'Opéra.

JACQUES BONY

Et voici qu'à son tour Jacques Bony atteste un sens remarquable de l'architecture, des ensembles décoratifs, avec une sensibilité de coloriste exquise. De sept ans plus jeune que Paul, il fit d'abord une licence classique de lettres, prépara l'Ecole des Chartes, puis étudia à l'Ecole des Arts Décoratifs. Son premier enthousiasme artistique fut pour le théâtre, au cours même de ses études scolaires (1937-1941): il mimait, il dansait, il faisait des décors, des costumes et des masques. Excellent début pour un décorateur, même religieux: il développe tout de suite le sens des plans, des éclairages, des rapports de couleurs. Pourquoi ai-je dit: « même religieux »? C'est « surtout religieux » qu'il fallait oser dire. L'église n'est pas un

[1] Paul et Adeline Bony ont en préparation ou en cours d'exécution deux grands ensembles pour les Monuments Historiques: l'église de Mohen, près Mézières (XVe s.) et l'admirable église Louis XVI de la Madeleine, à Besançon.

théâtre; mais des lois de composition qui ont leur triomphe surtout au théâtre, dont on s'ingénie au théâtre à expliciter toutes les ressources, valent à l'église comme partout; malheureusement, une sorte de timidité glace dès que l'on travaille pour l'église, à la façon de ces personnes pieuses dont toute l'attitude devient compassée et les jugements conformistes. Nous avons besoin pour l'église d'artistes dont la vie personnelle soit chrétienne, la culture religieuse authentique et profonde, le tact sûr, mais s'ils ont ces qualités, souhaitons que leurs orientations artistiques soient le plus ouvertes, le plus libres possible! C'est le cas de Jacques Bony dont l'engouement pour le théâtre se combina bientôt avec ses goûts classiques, de sorte qu'il s'agrégea au groupe du Théâtre Antique de la Sorbonne. En même temps, tout naturellement, il s'orientait vers l'imagerie sous toutes ses formes et il participe chaque année au Salon de l'Imagerie, depuis 1941. Il travailla aussi en Normandie pour l'administration des Monuments Historiques. Nous avons dit qu'en 1945 il collabora, pour une statue de la Sainte Vierge, avec Mme Peugniez. A son tour, il devint son gendre: les deux frères ont épousé les deux filles aînées d'Hébert-Stevens, et bien entendu, Mme Jacques Bony n'échappe pas, elle non plus, à la contagion de la création artistique. Le fils Hébert-Stevens, François, fait, lui, ses études d'architecture.

Jacques Bony débuta dans le vitrail par une *Nativité*, au Salon d'Automne de 1944. Puis il fit deux fenêtres à Beauchêne, aidant son frère dans cet ensemble que nous avons mentionné. Il a exécuté récemment trois vitraux, au fond de l'abside romane de Saint-Dizier l'Evêque (Territoire de Belfort). Une de ses réussites les plus remarquables est la transformation qu'il a fait subir à une petite église du Doubs, Longeville. C'est une de ces jolies églises de village comme le XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe nous en ont léguées en grand nombre, avec un beau tabernacle, un retable à colonnes, des statues, des boiseries, tout cela œuvres de modestes artisans, d'une époque où, les méfaits de l'académisme n'atteignant encore que les œuvres ambitieuses, le goût, la sensibilité, demeuraient aussi universellement répandus que le bon sens, selon Descartes. Bien entendu, on avait, vers la fin du XIXe siècle ou vers le début de ce siècle-ci, corrompu cet aimable ensemble; on avait même déplacé des colonnes du retable pour loger des décorations ridicules, on avait tout barbouillé de couleurs grossières et tristes. Jacques Bony imagina une harmonie de teintes d'une fraîcheur, d'une vivacité, d'un raffinement délicieux. Cette église, si j'en juge par l'aquarelle qui indique les tons, devrait avoir une importance historique énorme. Elle devrait indiquer la voie aux artistes qui sont appelés à diriger la réfection d'humbles églises de ce genre. Voie dangereuse! Seuls peuvent s'y engager des coloristes parfaitement sûrs: ce serait folie pour les entrepreneurs d'œuvres religieuses auxquels, hélas! s'adressent d'ordinaire les curés, pour les peintres en bâtiment, et pour la plupart des architectes et autres artistes déformés par les écoles officielles, de s'imaginer qu'ils réaliseront de pareils accords de tons vifs et rares; quand de tels tons ne chantent pas, la criaillerie en est intolérable, et nous préférons les jus brunâtres, grisâtres, ocrés, dont la plupart de nos églises furent affligées depuis un siècle. Mais quelques artistes, dont Jacques Bony est à ma connaissance le plus doué, existent, pour faire rentrer, comme il faut, dans l'église, la joie, avec ce que la joie comporte, en de tels cas modestes, de fantaisie et de gaîté.

★

Envers ces artistes, vive doit être notre gratitude, parce qu'ils font reconnaître, avec le plus spontané naturel, les qualités, généralement perdues, qui recommandent les œuvres antérieures à l'académisme. Ils excellent à intégrer leur apport dans un ensemble ancien; du coup, le ton monte, l'éclat est plus vif, l'art moderne, renouvelé d'une façon si prodigieuse depuis l'impressionnisme, fait franchement irruption; mais l'œuvre ancienne n'est jamais trahie, elle est mise en valeur comme une couleur par sa complémentaire. Ces artistes excellent aussi volontiers à tirer parti de quelqu'une de ces horribles architectures que nous ont léguées les cent dernières années; dans les cas extrêmes où il n'y a vraiment pas moyen d'en faire quelque chose, ils parviennent à la faire oublier, lui substituant un parti de couleur. Comment donc les autorités sont-elles si souvent réticentes ou hostiles ? Elles se plaisent à des œuvres plates et sans charme, elles se flattent aussi d'être audacieuses, en agréant des œuvres agressives, elles ne reconnaissent pas plus la vraie liberté et la vraie qualité, qu'au milieu du siècle dernier, lorsque le jury du Salon refusait Delacroix, Courbet, Manet. En dépit des apparences, qui tiennent au succès des fausses modernités, les temps sont très durs pour les vrais artistes. On est stupéfait qu'ils le soient pour les artistes dont nous parlons, si évidemment traditionnels, si vivants, si bien faits pour être agréés de tous, après, sans doute, cette première hésitation du goût qui doit *accommoder* à des valeurs inédites.

Un certain sens de l'imagerie s'est perdu dans le public, à mesure que les artistes vivants le retrouvaient: la franchise, la bonhomie, la fantaisie de l'imagerie. Et certes, ces charmes-là peuvent détourner de certaines qualités profondes. Mais les qualités profondes ne sont pas fréquentes aujourd'hui; il vaut mieux des images modestes et parfaites en leur genre que des œuvres plus ambitieuses, dont l'ambition est prétention. Du reste, les artistes dont nous parlons, s'ils gardent dans les circonstances ordinaires le caractère de l'imagerie, l'ont toujours dépassé de beaucoup, chaque fois que la destination ou le sujet de l'œuvre l'exigeait. Tel vitrail, comme le *Christ aux Liens* de Paul Bony (figurant naguère dans les expositions d'art religieux de Nantes et de Lyon) est *de très grande classe*.

Il faut ajouter que ces artistes ne peuvent pas assortir deux tons sans qu'ils parlent à l'esprit, au cœur, à l'âme. Ils représentent une culture qu'ils maintiennent en dépit de la vulgarité commune. Ils maintiennent aussi le goût des choses humbles et pures, « modelées par la tendresse », comme disait Marcel Proust du visage de sa grand'mère. Ils évoquent par elles la douceur, la pureté, la paix qui découlent du Cœur de Dieu dans nos pauvres cœurs. Ils sont des artistes de l'Incarnation, qui divinise les réalités humaines les plus familières et humanise le divin. On ne peut mieux conclure qu'en leur appliquant ces mots de Mme Peugniez, écrits à propos de Maurice Denis: ils poursuivent parmi nous, en effet, l'œuvre essentielle de leur maître, qui fut de « retrouver cette source de poésie religieuse qui jaillit à Florence avec l'Angelico, fut à Venise au temps de Tintoret, tandis qu'elle se chargeait chez nous de substance humaine avec un Maître de Moulins ou un Georges de la Tour. Elle peut bien disparaître momentanément sous terre, le sensualisme lui barrant la route, mais elle surgira de nouveau un jour, parce qu'elle est indispensable à certains. »

Fr. Pie-Raymond REGAMEY, O.P.
Directeur de « L'Art Sacré »
Membre du Conseil des Musées Nationaux de France



JEAN HEBERT-STEVENS

Vitrail de l'église de Béthancourt (Somme), 1947.

PAULINE PEUGNIEZ

Vitrail à Crestot (Eure), 1939.



JEAN HEBERT-STEVENS ET PAULINE PEUGNIEZ

Vitrail destiné à la nef de Notre-Dame de Paris, 1937. (Photo Marc Vaux)



PAULINE PEUGNIEZ

L'essor de l'Eglise. Fresque de l'église du St-Esprit, à Paris, 1931-1932. — Au centre, saint Jean l'évangéliste, transcrivant le commandement d'amour qui va donner le branle à toute « l'offensive chrétienne » des premiers siècles. A côté de l'apôtre, ses disciples saint Ignace d'Antioche et saint Irénée. Autour de ce sujet central, on voit, en partant du bas, à droite: le baptême de l'eunuque de la Candace par le diacre Philippe; le départ de Lazare et ses sœurs pour l'évangélisation de la Gaule; l'ordination des premiers diacres et la lapidation du premier martyr, saint Etienne; saint Pierre et saint Jean exerçant l'aumône; les martyrs livrés aux bêtes dans l'amphithéâtre; la décollation du pape saint Clément; le ministère des diacres auprès des malades et des orphelins; les vierges consacrées. *(Photo Bernès-Marouteau)*



Le songe de saint Joseph; Saint Pierre. Vitraux de l'église de Roye (Somme), 1939 et 1932.

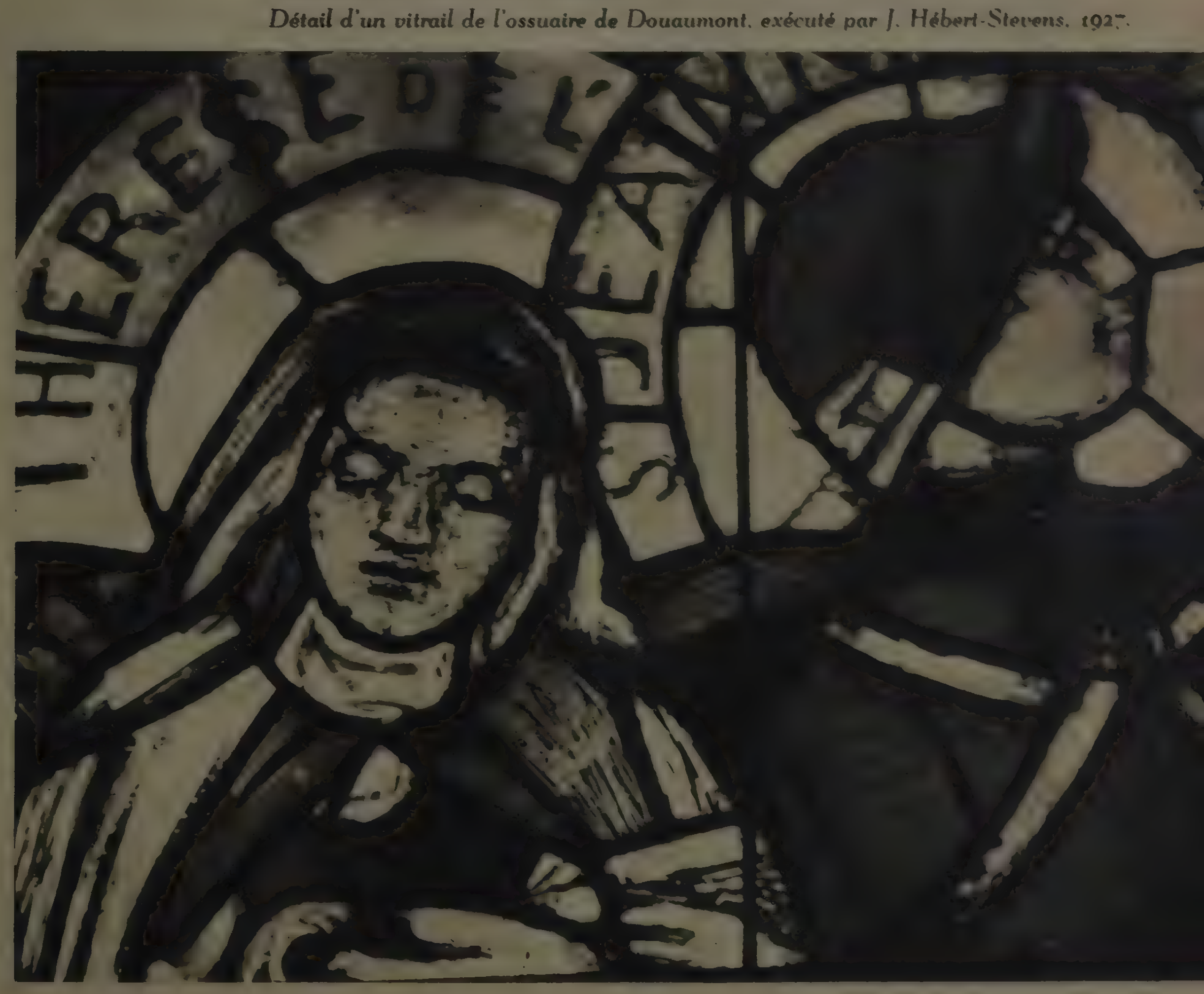
JEAN HEBERT - STEVENS
ET PAULINE PEUGNIEZ



GEORGES ROUAULT
Vitrail exécuté par J. Hébert-Stevens, 1939 (Musée national d'art moderne, à Paris).

GEORGES DESVALLIERES
Détail d'un vitrail de l'ossuaire de Douaumont, exécuté par J. Hébert-Stevens, 1927.

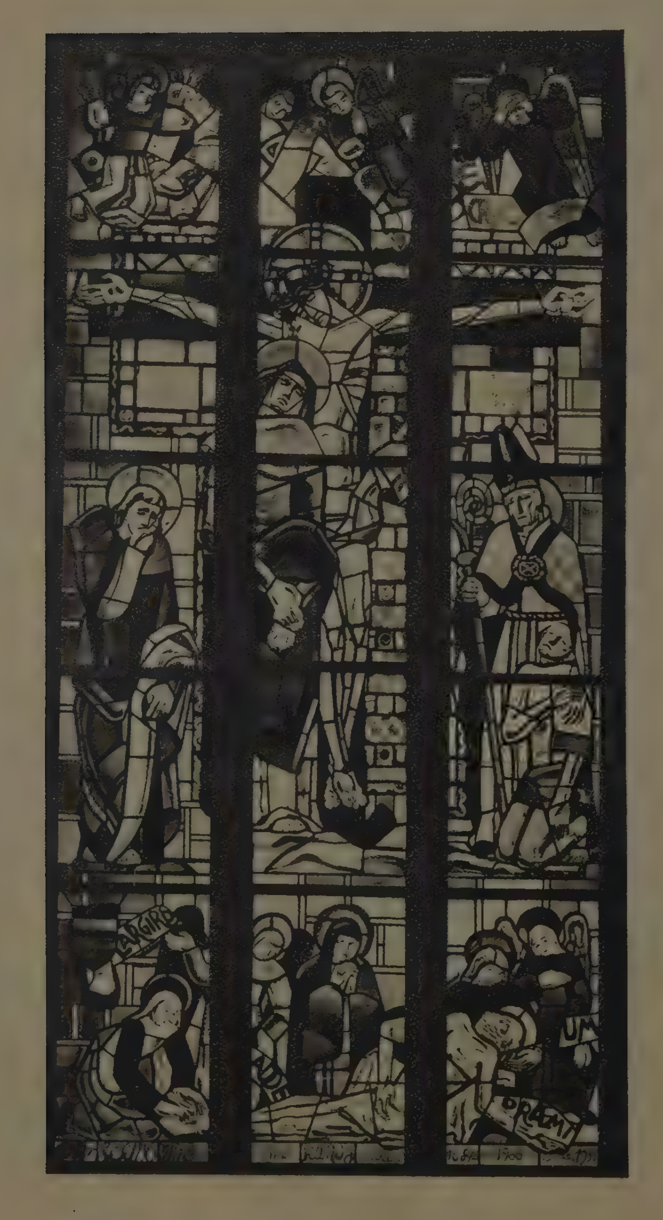






PAULINE PEUGNIEZ

« Cantique du matin ». Tapisserie d'Aubusson, 1943.



JEAN HEBERT-STEVENS ET PAULINE PEUGNIEZ

Vitrail de l'église de Belan (Côte d'Or), 1936. *(Photo Marc Vaux)*

PAULINE PEUGNIEZ ET ADELINE HEBERT-STEVENS

« Que les cieux et la terre se réjouissent », 1937.

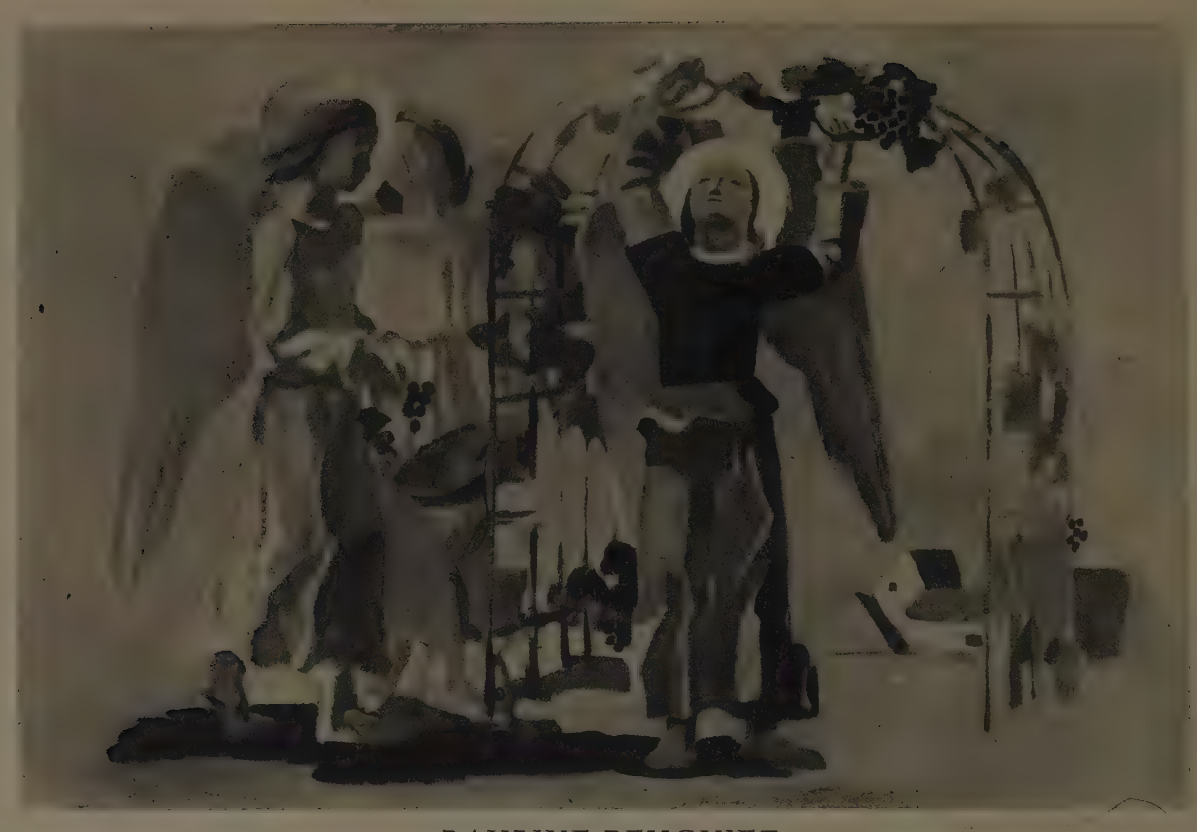


PAULINE PEUGNIEZ

Ci-dessus: *Quatre vues d'un film fixe (en couleurs) pour l'enseignement du catéchisme: la Sainte Vierge, 1945.*

Ci-dessous: *Carton de tapisserie, 1945. (Photo Marc Vaux)*

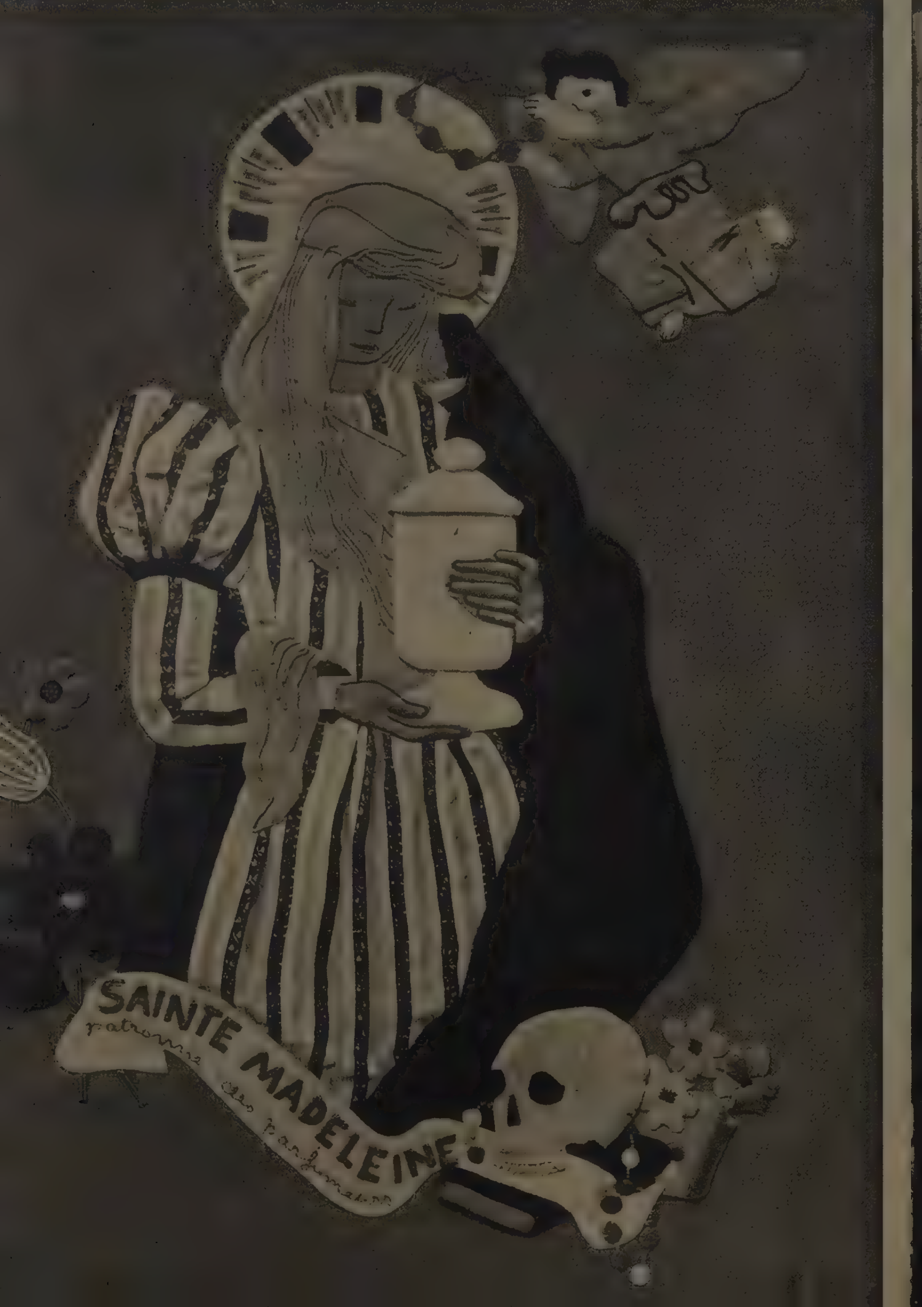




PAULINE PEUGNIEZ

Ci-dessus: *Les anges des jardins. Décoration chez M. André Vera, 1936.*

Ci-dessous: ***Sainte Marie-Madeleine, patronne des parfumeurs. Tissus appliqués et brodés (exécution de Mlle M. Vallée), 1942.*** *(Photo Marc Vaux)*



Ci-dessous: *Notre-Dame des champs. Tapisserie d'Aubusson, 1934.*



PAUL BONY

Ci-contre: *Vitraux du chœur de l'église de Chanu (Orne), 1946.*

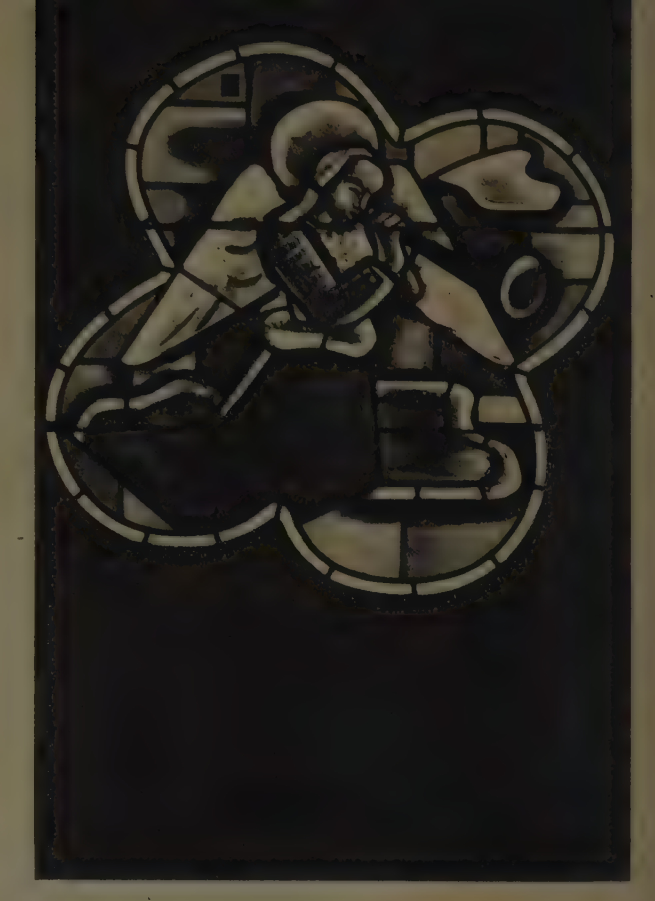


Ci-dessous: *Mise au tombeau. Peinture à l'huile, 1940.*

PAUL BONY

A gauche: *Christ aux liens.* 1947.

A droite: *Détail de la rosace représentant le jugement dernier.* Vitrail de l'église de Creil (Oise), 1944.



Ci-dessous: *Saint Augustin.* Chapelle du monastère de l'Adoration, à Séez (Orne), 1941.





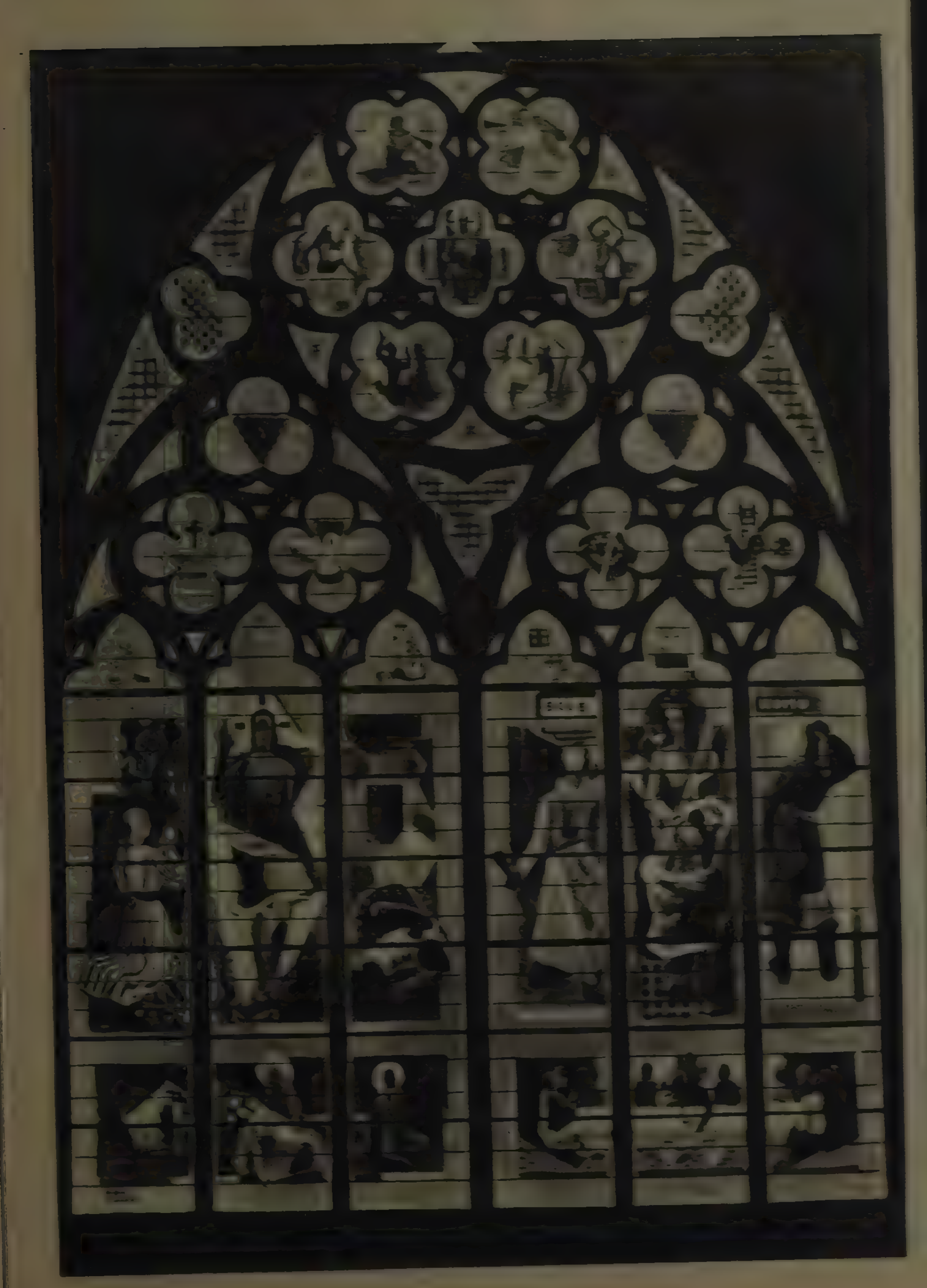
PAUL BONY

A gauche: *Détail de la rosace représentant le jugement dernier. Vitrail de l'église de Creil (Oise). 1944 (voir ci-dessous).*

A droite: *Saint Louis. Vitrail de la chapelle du collège St-Vincent, à Rennes (Ille-et-Vilaine), 1946.*

Ci-dessous: *Esquisse de la verrière centrale de Creil (Oise). 1942 (5 m x 8 m). — « Afin que, par sa Passion et sa mort, nous arrivions à la gloire de la résurrection. »*



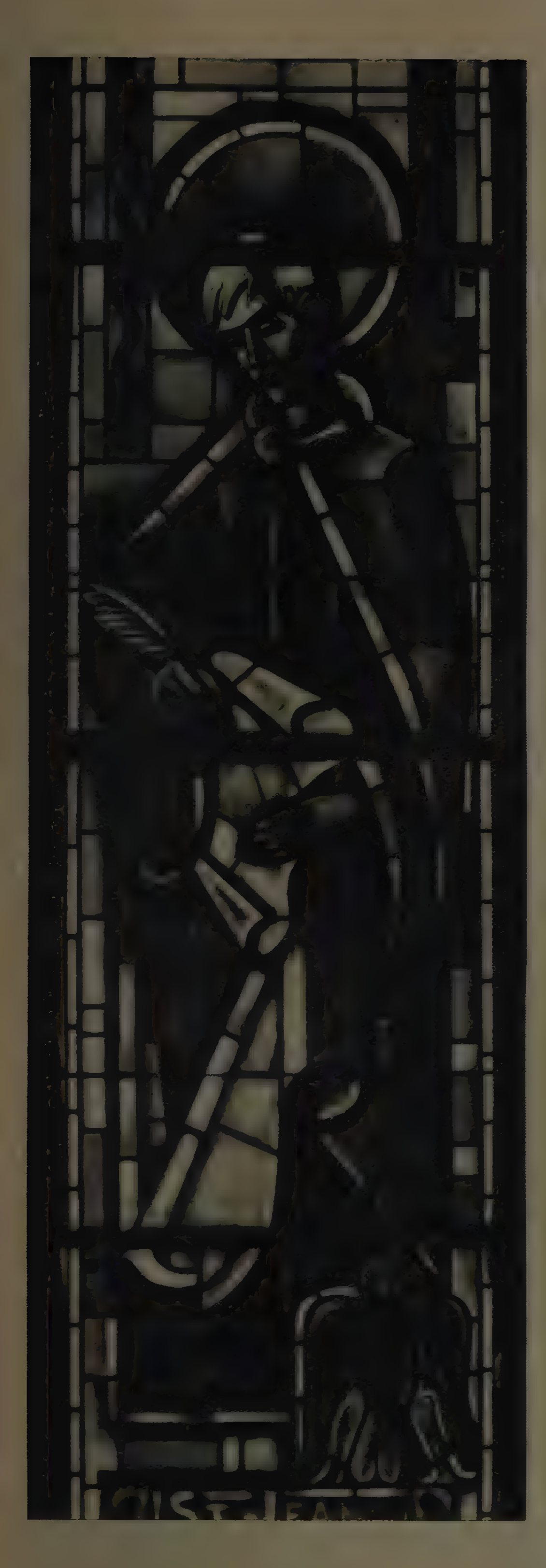




PAUL BONY

Sainte Thérèse de Lisieux novice. Peinture à fresque dans la chapelle du couvent de la Providence, à Séez (Orne), 1944.

Ci-dessus: *Trois âges de la vie de N.-S. Fresques de la chapelle du monastère de l'Adoration, à Séez (Orne), 1943 et 1945. — Le sujet imposé était: les quatre âges du Christ. La scène manquante, entre Nazareth et l'agonie, a été exécutée: elle représentait la vie publique de N.-S. Mais les religieuses de l'Adoration, désirant faciliter leur accès à la chapelle, prirent, à l'insu du peintre, l'initiative de faire percer ce pan de mur, pour y établir une tribune. Par surcroît de malheur, la fresque ainsi perdue n'avait pas encore été photographiée. Nous ne rapportons pas cet incident pour désobliger les religieuses de l'Adoration — qui ont d'ailleurs eu le mérite, sous leur ancienne supérieure, de commander ces œuvres — mais parce que, justement, si des personnes aussi bien intentionnées sont capables d'un geste comme celui-là, on peut mesurer le discrédit où est tombé l'art.*



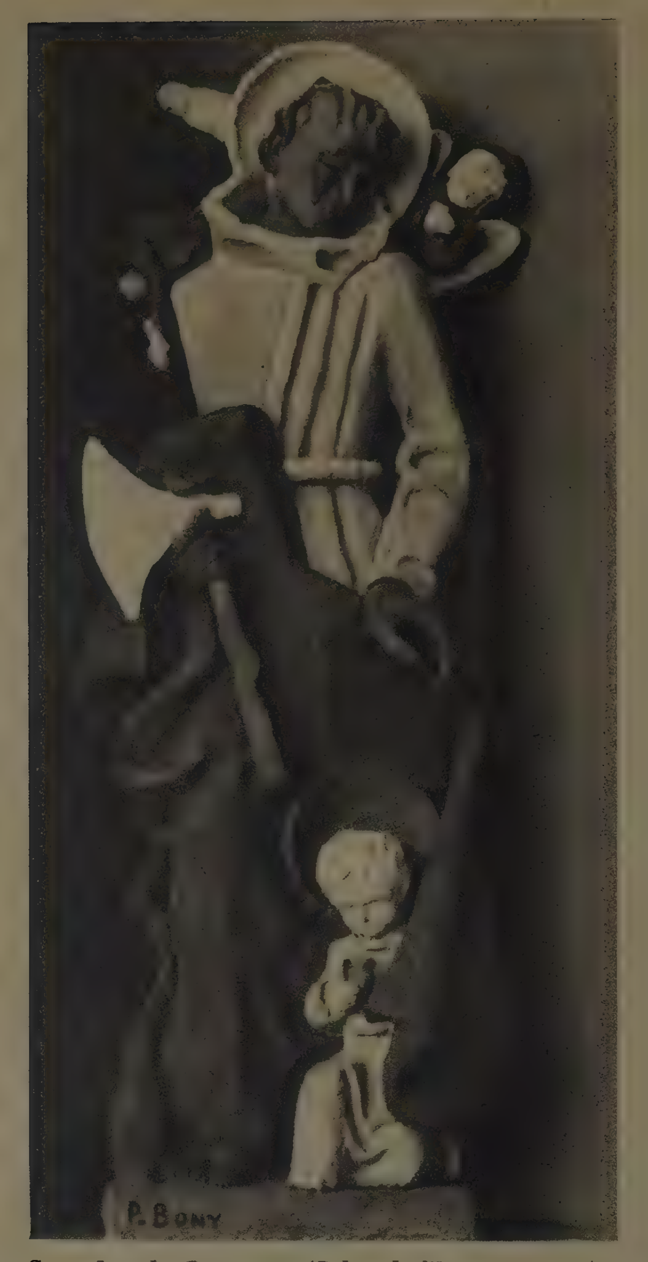


PAUL BONY

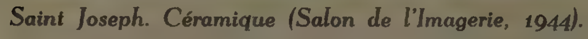
Ci-dessus, à gauche: *Saint Jean. Vitrail de l'église de* Beauchêne (Orne), 1945.

Ci-dessus, à droite: *La Nativité. Verre gravé à l'acide et peint à la grisaille (Cadeau de 1re Communion)*, 1942.

Ci-contre: *La dernière cène. Email*, 1939.







Saint Joseph. Céramique (Salon de l'Imagerie, 1944).

S. Bernard. Vitrail de la chapelle du monastère de l'Adoration, à Séez (Orne), 1942.

Ci-dessous: *Cartons pour des vitraux en dalles de verre enchâssés dans du ciment (exécutés chez M. Gaudin), 1936. Fonts baptismaux de l'église du Fayet (Hte Savoie) (Maurice Novarina, architecte).*







ADELINE HEBERT-STEVENS

Vitrail de l'église St-Eustache, à Paris, 1934.

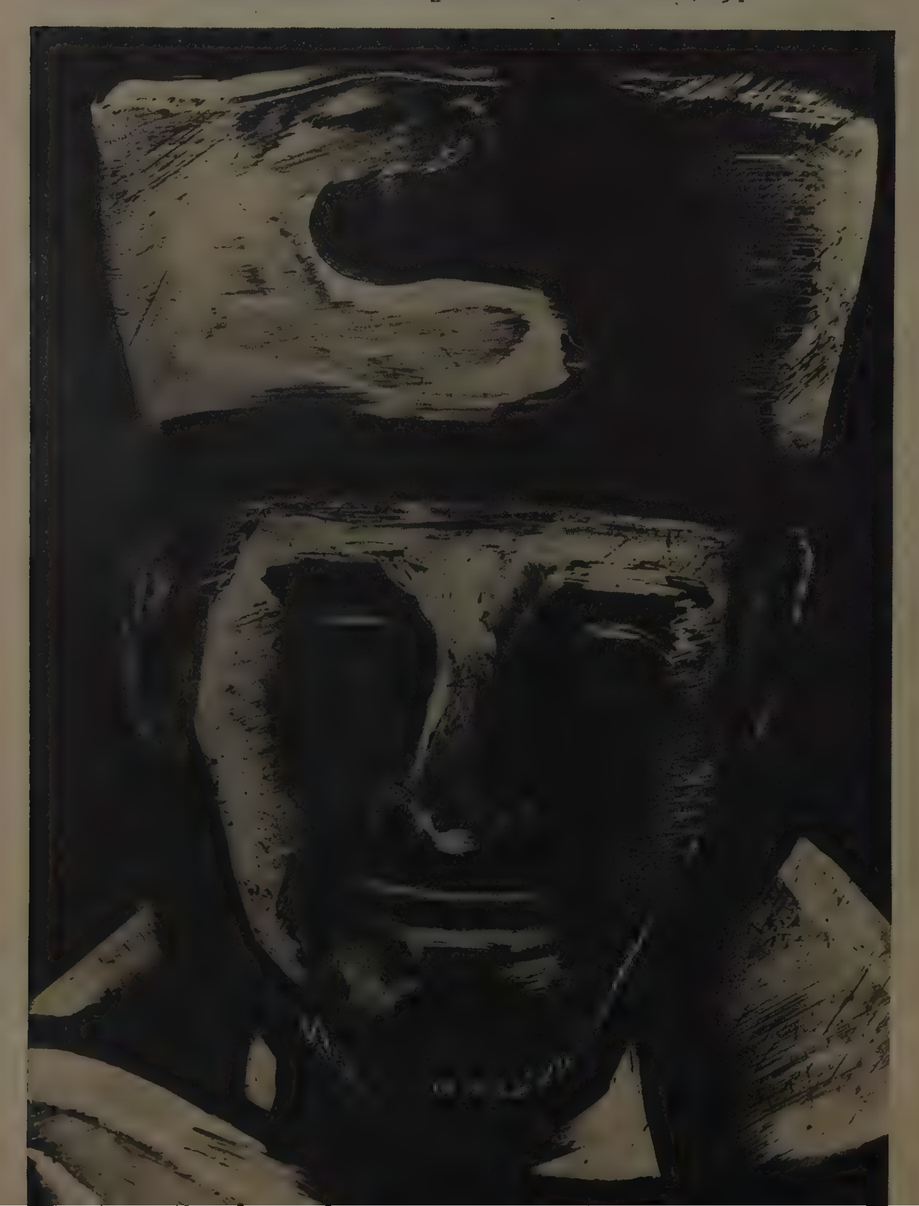


La Nativité. Vitrail de l'église de Creil (Oise), 1943.

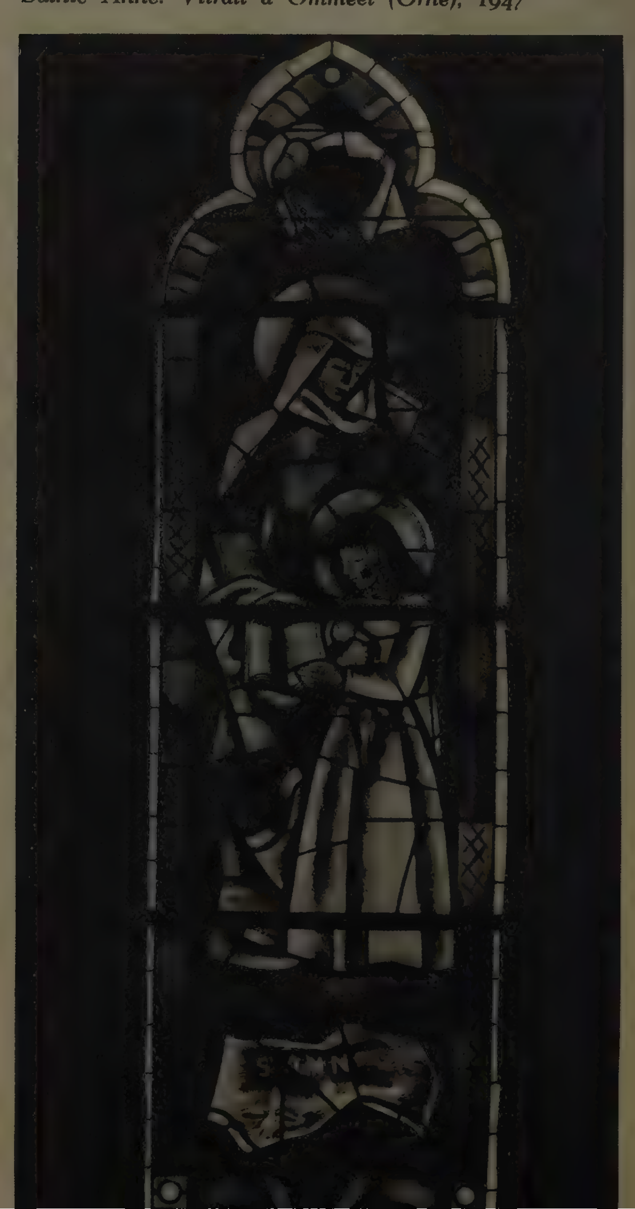


Saint Bruno. Vitrail destiné à la Grande Chartreuse, 1942.

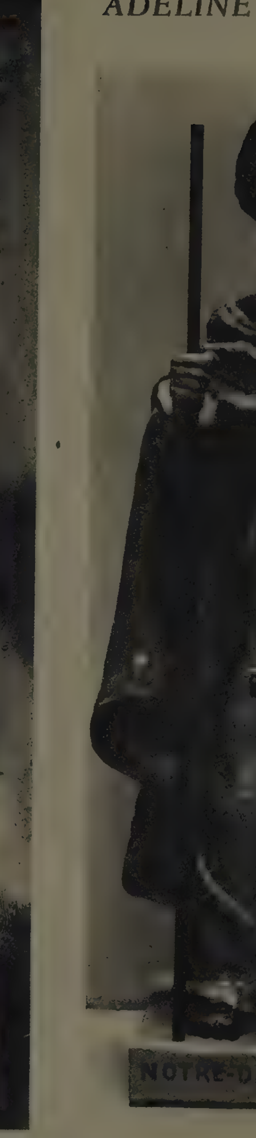
Charles de Foucauld. Vitrail du collège St-Vincent, à Rennes, 1946.



Sainte Anne. Vitrail à Omméel (Orne), 1947







Ci-dessus, à gauche: *Madone. Peinture à l'huile, 1938.*
(Photo Marc Vaux)

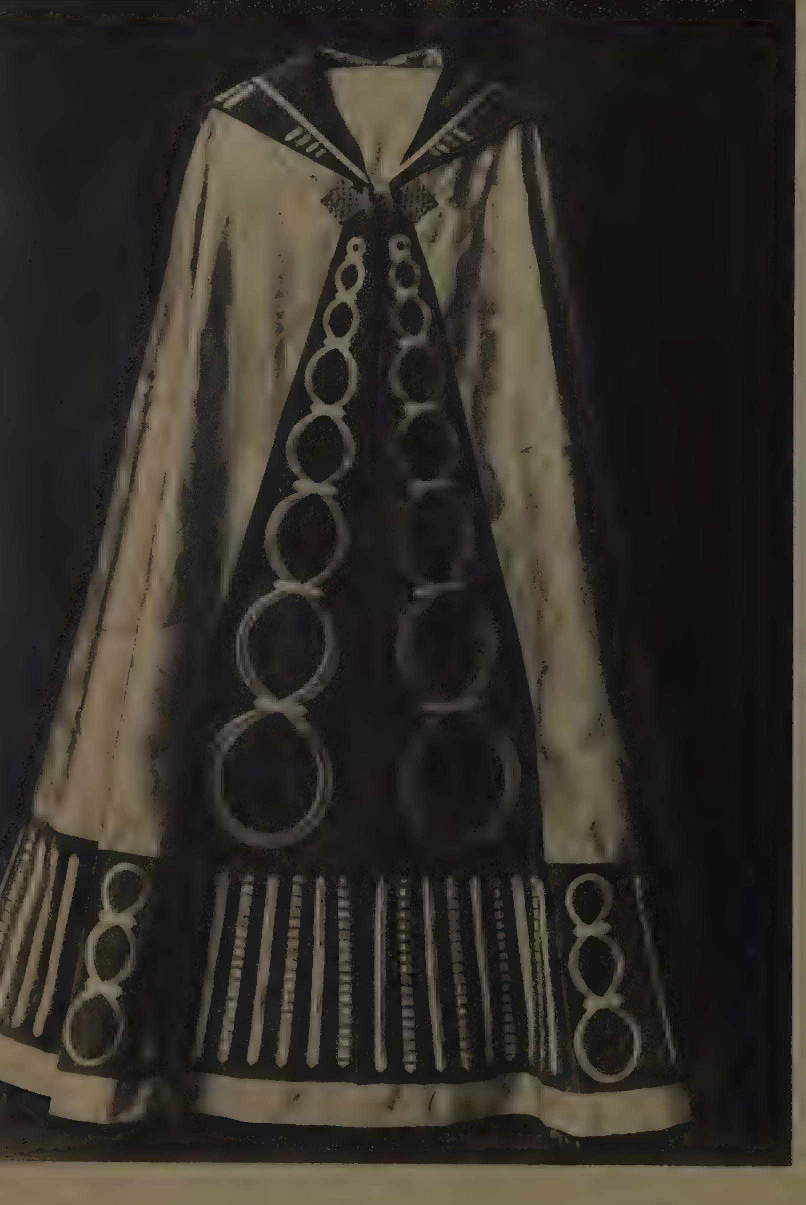
Ci-dessus, à droite: *Notre-Dame de la route. Terre cuite, 1945.*

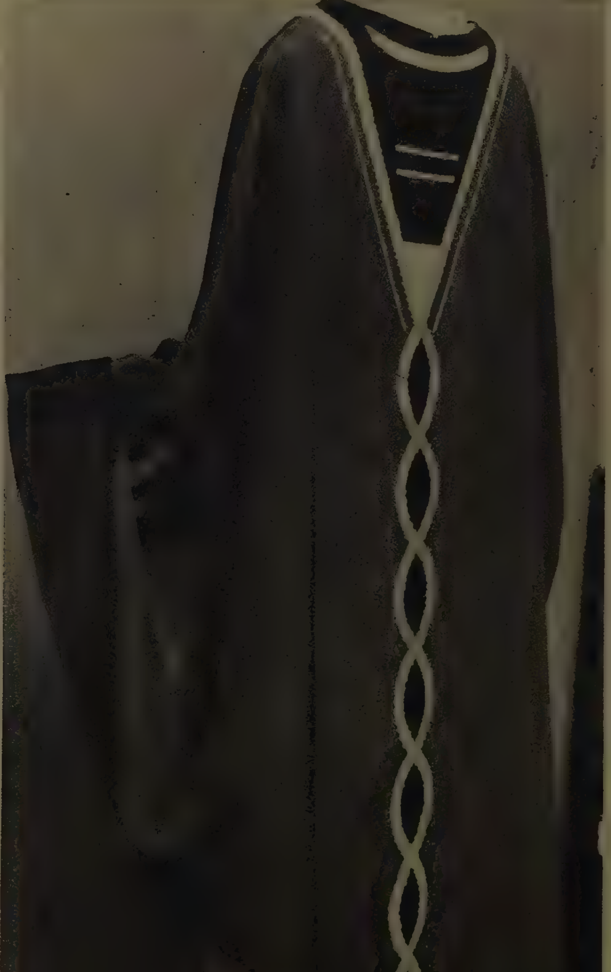


Ci-contre: *La Nativité. Peinture à l'huile, 1942.* *(Photo Marc Vaux)*









ADELINE HEBERT-STEVENS

Ci-dessus: *Mitre offerte par les Dominicains du couvent du Faubourg St-Honoré au T. R. P. Gillet. Broderies exécutées par Mlle Marcelle Vallée, 1946.*

En haut, à gauche: *Chape d'or; parement vert foncé et rouge orangé. 1939.*

Ci-contre: *Chasuble noire doublée de jaune citron; parements de velours, 1939.*

En bas, à gauche: *Chape blanche et or: bandes rouges et galons dorés, 1944.*

ADELINE HEBERT-STEVENS



A droite: *Bannière de Notre-Dame de Pontmain. 1938.*
(Photo Marc Vaux)

Ci-dessus: *Décoration mariale pour une chambre. (Les petites dalles représentent des symboles repris aux litanies de la Vierge.) Céramique. (Salon de l'Imagerie, 1944.)*

JACQUES BONY

A gauche: *La Sainte Famille et saint Jean, 1944.*





A droite: *Le Christ Roi. Vitrail de l'église de St-Dizier-l'Evêque (Territoire de Belfort), 1947.*



A droite: *Sainte Françoise Romaine. Verres gravés superposés, peints à la grisaille et au jaune d'argent. 1944.*



BIBLIOGRAPHIE

La Bible de Rembrandt, récits sacrés de l'Ancien Testament, traduits en français par Lemaistre de Sacy et illustrés de dessins et eaux-fortes du maître. Préface de Daniel-Rops. Paris, Plon, 1947. IV - 98 p., 21 x 27 cm, 48 illustrations.

Voici un livre de toute beauté. « On ne sait s'il fut jamais artiste qui, plus continûment, plus profondément que Rembrandt a puisé dans l'Ancien Testament comme à une source intérieure d'eau vive... On sent que pour l'homme qui a jeté sur une page de carnet ces lignes parfaites, la Bible était vraiment le livre de vie, la source constante où puisait son âme; on devine que, tandis qu'il peignait, une voix intérieure lui parlait, celle qui, jadis, a loué Dieu par les psaumes et dit dans le *Cantique des cantiques* la douceur d'un amour plus fort que la mort.» A côté des pages de Rembrandt inspirées par l'ancienne Alliance, celles qui illustreront l'Evangile. « La fin de la Loi, c'est le Christ», écrit l'Apôtre. «C'est en vertu d'une nécessité en quelque sorte organique de son âme, que Rembrandt a consacré à l'Evangile autant qu'à l'Ancien Testament.» La Bonne Nouvelle, d'ailleurs, sera bientôt, espérons-le, l'objet d'un second volume de M. Daniel-Rops. Et chacun a « présente aux yeux cette lumière qui environne les disciples d'Emmaüs, quand, muets de surprise et l'âme soudain brûlante, ils reconnurent le Christ à la fraction du pain. »

Maurice Kunel, *César Franck, l'Homme et l'Œuvre*, Paris, Grasset, 1947, 264 p., 9 hors-texte.

Une vivante biographie, que Maurice Kunel consacre avec un grand amour à son illustre concitoyen liégeois, César Franck. « La Foi est, pour Franck, l'essence première de sa source musicale... A la façon des peintres inspirés, d'un Giotto, d'un Fra Angelico, sa vision est supra-terrestre. C'est à l'orgue (l'orgue de Sainte-Clotilde où Pierné le remplacera, à l'occasion) c'est à l'orgue que fut véritablement dévolue cette dévotion première... Niché dans l'ombre de l'église, Franck, dans ce recueillement propice, ose s'abandonner. C'est une confidence murmurée, un ingénu langage du cœur, un aveu simple, une prière adressée au Très-Haut par une âme fleurie de beauté et d'amour. Ce n'est pas un cantique, œuvre collective, qu'il formule, c'est une ode toute personnelle... Qui l'a entendu préluder à l'orgue, qui a écouté naître le thème profond dont il va faire sa dilection, ne doute pas que l'inspiration le visite. Dans le développement qu'il donne de son sujet, ses doigts ont peine à suivre les modulations de sa pensée qui se pressent avec une richesse, une abondance qui émerveille. Franck, tout en ne perdant jamais de vue les mesures génératrices qui l'ont inspiré, fait alors de ces trouvailles de style et de ces passages de tons qui sont des traits de génie. C'est l'improvisation dans ce qu'elle a de plus génial, où l'inspiration, seul fil conducteur, se donne libre cours, sans aucune entrave, docilement servie par une technique rompue à toutes les variations possibles, sur un instrument de prédilection. Sous ses doigts, l'orgue est un clavier céleste d'où le père Franck fait surgir des grondements sourds et des chœurs ineffables; à son orgue, il est hors la vie, et de la vertu même qu'il exalte il est comme illuminé. A ce moment, son esprit seul règne sur l'empire des sons. Jamais, disait Debussy, pareille prière n'est sortie d'une âme mortelle. »
Quant aux anecdotes, toujours fort typiquement choisies, elles abondent, comme toujours, sous la plume diserte de Maurice Kunel: « Le Théâtre de la Monnaie, après le *Fervaal* de d'Indy et *Le Roi Artus* de Chausson, venait de monter *Sigurd*, de Reyer. Franck, désirant faire connaître son opéra *(Hulda)*, aux directeurs de la grande scène belge, organisa chez son cousin, le docteur Féréol, 8, rue des Pyramides, une audition préalable de son œuvre...
— C'est qu'il ne fallait pas broncher, nous dit Mlle de Monvel. Franck ne riait pas dans ces moments-là. Nous étions tout à notre partition et lui, du haut d'un escabeau, baguette en main, conduisait son acte, lorsque tout à coup — la chose avait lieu le 25 mai 1887 — quelqu'un vint annoncer que l'Opéra-Comique flambait. Nous restions sidérés; Franck, lui, tout à son affaire, continuait de stimuler ses chanteurs du pied et de la voix: il n'avait pas « réalisé »! (p. 171).

Nefs et clochers

Sous le nom *Nefs et Clochers* les éditions du Cerf publient sous le patronage de *L'Art Sacré* une collection nouvelle consacrée aux églises de France. Il s'agit de courtes monographies de 16 ou 24 pages, abondamment illustrées, sous couverture cartonnée (format 13 x 18 cm), dues à Bernard Champigneulle, Denise Jalabert, Norbert Dufourcq... La publication commence par les églises de Paris, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Gervais, Saint-Etienne-du-Mont, la chapelle de la Sorbonne... La Sainte-Chapelle (24 pages), photos Hurault, Fortier, est une réussite particulièrement significative. Quelle initiative heureuse: qualité, bon-marché, souci éminent d'une culture vraiment populaire!

Ernest Short, *Post-War Church Building*, avec une importante introduction de John Rothenstein, Directeur de la Tate Gallery, et la collaboration d'une douzaine de spécialistes. Londres, Hall's and Carter, 1947, 1 vol. relié, 19 x 25 cm, XVIII - 202 p. et 70 planches hors-texte.

Cet ouvrage, admirablement présenté, situe fort bien le problème de la construction d'une église tel qu'il se pose en Angleterre. Il y est fidèlement tenu compte de la psychologie et des hautes traditions anglo-saxonnes. Ce que nous montrent les hors-texte n'est certes pas toujours également bienvenu, mais la petite église Saint Georges, par exemple, à Colegate (Sussex), ne manque pas de charme et la grille de bronze de la chapelle des SS. Martyrs Anglais, à la cathédrale de Westminster, s'inscrit dignement dans une tradition bien vénérable mais sans doute un peu trop tournée vers son passé. Plusieurs chapitres traitent fort utilement de l'acoustique, des cloches, du chauffage et de la ventilation, de l'éclairage, des orgues... La console à quatre claviers du grand orgue de la basilique Sainte-Marie, abbaye de Buckfast (Devon) — 1939 — est particulièrement remarquable (p. 171).

A.

LES ATELIERS A. E. GROSSÉ

FONDÉS EN 1783 *PLACE SIMON STEVIN, BRVGES*



DETAIL D'UN ANTEPENDIUM DU XVIe SIECLE, « L'ARBRE DE JESSE », APPARTENANT AU TRESOR DE LA CATHEDRALE DE TOURNAI, ET DONT LA RESTAURATION EST EN COURS. CI-DESSUS, LA FIGURE DU ROI DAVID.

Imprimi potest
Ex Sti Andreae, 2a Februarii 1948
† Theodorus Nève, Abbas.

Imprimé en Belgique, sur les presses d'héliogravure de
C. Van Cortenbergh, 12, rue de l'Empereur, Bruxelles

Imprimatur
Mechliniae, 10a Februarii 1948
† L. Suenens, vic. gen.